Tomasz Rożkiewicz
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Polsko-amerykańskie różnice i podobieństwa kulturowe oraz ich odzwierciedlenia w utworach Stefana Grabińskiego, Edgara Allana Poego i Howarda Phillipsa Lovecrafta

Abstract: Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft and Stefan Grabiński were, without a doubt, great writers. Their short stories are a models for currently known genres of horror literature. But there are important and often forgotten about differences between their writings, which are visible in their cultural aspect. Although Poe and Lovecraft were both Americans, their short stories show a lot of differences. That being said, those are a result of the times they lived in and geographical differences (parts of United States, where they lived and worked in). For Lovecraft – it was New England, for Poe – Baltimore and northern states. Grabiński's works are somewhat similar to Poe's – they both prefer more traditional, gothic approach, but there are also a few consistencies between him and Lovecraft.

This world creation is only one aspect of their writings, but it clearly shows cultural similarities and differences between them. That's why I made this excerpt a main topic of this article.

Key words: cultural similarities and differences, in-text world creation, cultural perception

Obecnie wiele mówi się o podobieństwach w prozie Stefana Grabińskiego, Edgara Allana Poego i Howarda Phillipsa Lovecrafta – trzech wielkich pisarzy, prekursorów współcześnie znanych gatunków grozy literackiej. Organizowane są liczne konferencje naukowe poświęcone tematyce, którą wybrali dla swoich dzieł. Z dużą częstotliwością pojawiają się nowe publikacje, a „fantastyka", jak określiłby ją Stefan Grabiński, zaczyna zyskiwać nową wartość w badaniach literaturoznawczych. Zgodnie z obowiązującym trendem powstała niniejsza publikacja poświęcona tej „świętej trójcy grozy".

Kategoria przestrzeni odgrywa w opowieści grozy bardzo istotną rolę. Miejsca są nie tylko tłem opowieści, ale też funkcjonują niejako w charakterze jednego z bohaterów. Trudno zatem wyobrazić sobie większe alternacje w ich kanonie. Trudno na tyle, iż kolejne pokolenia twórców horroru literackiego korzystają ze stworzonego przed wiekami wachlarza scenerii, niezmiennie wywołującego u odbiorcy pożądane uczucie strachu. Nie jesteśmy w stanie wyobrazić sobie Draculi w otoczeniu innym niż zimne mury ponurego zamczyska, a Frankensteina i jego potwora – poza makabrycznie urządzonym laboratorium. I choć po epoce romantyzmu, gdy dominującym prądem myślowym stał się racjonalizm, a stare twierdze utraciły dawną atrakcyjność, stając się jedynie miejscami historycznymi i atrakcjami turystycznymi, to literatura grozy wciąż się nimi posiłkowała, wprowadzając do nich nowe elementy. Lokalizacjami ulubionymi przez twórców horroru literackiego stały się także kamienice, mieszkania w blokach, szpitale, a więc miejsca napotykane przez nas codziennie, odwiedzane i zamieszkane. Zostały do nich jednak wprowadzone elementy zaburzające spokój i sielankę. Mieszkanie w kamienicy mogło zostać w każdej chwili opanowane przez poltergeista, piwnica w bloku zawierała potencjał, aby stać się ośrodkiem kultu pradawnego bóstwa, a szpital po zmroku wypełniał się jękiem zmarłych w nim pacjentów.

„Związek literatury grozy ze specyficzną kreacją przestrzeni, budzącą odczucie niepokoju, zagrożenia jest więc – jak stwierdza Andrzej Juszczyk – rzeczą zupełnie oczywistą. Jednak poszczególne realizacje tego motywu czasem różnią się od innych i mogą być interesującym materiałem do analizy i interpretacji" (Juszczyk 2012: 194). O przejawach tych wzorców w twórczości Stefana Grabińskiego badacz orzeka, że „z tak rozumianą groźną przestrzenią

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 18452113A3863643

spotykamy się stale, jednak wydaje się, że pełni ona u niego rolę nieco inną niż w klasycznych dziełach tego rodzaju" (Juszczyk 2012: 194).

Sam Grabiński uważał literaturę fantastyczną za doskonały środek wyrazu prawdziwej oryginalności. Swoje światy konstruował, opierając się na własnej koncepcji, którą wypracował, wzorując się na swoich wielkich poprzednikach. Wierzył w dominację słowa nad materią i w moc twórczą tego pierwszego. Przykładem realizacji tego przeświadczenia jest opowiadanie pod tytułem *Dziedzina* (Grabiński 2014a: 61–65), w którym Grabiński przedstawia wybitnego artystę – poetę Wrześmiana. Jego zintensyfikowana myśl powołuje do życia postaci, które zamieszkują opuszczoną willę usytuowaną naprzeciwko mieszkania zajmowanego przez pisarza. Poglądy autora na rzeczywistość znalazły zatem swoje odzwierciedlenie w jego pisarstwie. Koniunkcję sfer czy inaczej: przenikanie się światów, Grabiński traktuje jako swego rodzaju truizm. Nie jest dla niego niczym nietypowym wprowadzenie do opustoszałego domu postaci z rzeczywistości równoległych, nieprzystających do tej nam znanej. W literaturze grozy zabieg ten jest szeroko praktykowany i w żaden sposób nie zaskakuje czytelnika mającego już elementarną wiedzę i ustaloną opinię na temat horroru. Nie należy jednak zapominać, że twórczość Grabińskiego była swego rodzaju innowacją, osamotnionym przypadkiem w literaturze polskiej, w której nie pojawił się przed nim autor tworzący literaturę grozy na taką skalę. Jak twierdził sam pisarz w swoich *Wyznaniach*, „nikt nie raczył zwrócić uwagi na to, że stwarzam nowy rodzaj literacki, którego dotychczas w Polsce nie było, że jestem pionierem fantastyki w ściślejszym tego słowa znaczeniu, fantastyki nieromantycznej, o charakterze samoistnym i autonomicznym" (Grabiński 2012b: 285).

W noweli *Dziedzina* Grabiński zadaje pytanie o granice twórczości i inspiracji. Opętany chęcią dotarcia do natury rzeczy i wyrażenia własnej myśli, Wrześmian wierzy w sprawczą moc intelektu, któremu tworzywo językowe nie wystarcza jako wydajne źródło przekazu. Potęga myśli jest dla bohatera nieograniczona, niezależna od praw rzeczywistości. Każda, nawet najbardziej absurdalna idea ma szansę i, a jakże, pełne prawo się ziścić. Taki właśnie charakter ma twórczość Wrześmiana. Pod maską chłodnego stylu bohater tworzył teksty zdumiewające, głębokie i w swej tajemniczości – groźne.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 18452113A3863643

Problemat wiary pojawia się u Grabińskiego stosunkowo rzadko. Nad „suwerenem polskiej fantastyki" (Płomieński 1956: 101–149)[1] od najmłodszych lat ciążyło widmo śmierci, które towarzyszyło mu już do końca życia. „Zdarzenia między mym piętnastym a dwudziestym pierwszym rokiem – pisze Grabiński – rozpięły nad mym późniejszym życiem żałobne całuny, rzuciły cień mocny i wyrazisty na szlaki dni późniejszych […]. Zdumienie nad przejawami życia pod wpływem bolesnych przejść, jakich doznałem we wczesnej młodości, zabarwiło się z czasem uczuciem lęku i przerażenia przed Nieznanem" (Grabiński 2012b: 284).

Poznanie motywacji tego klasyka polskiej grozy naprowadza na właściwe tropy interpretacyjne. O źródłach swoich inspiracji pisze w *Wyznaniach*:

> Tajemniczość życia nęciła mię i przejmowała grozą zarazem. I te dwa uczucia: zdumionego zachwytu i lęku tworzą odtąd motyw zasadniczy mych utworów; do nich przyłączył się motyw trzeci: myśli kształtującej, koncepcji usiłującej wnieść ład i porządek w chaos zjawisk, próby ujęcia życia i śmierci. I tu niewątpliwie odezwały się echa silnej wiary lat dziecięcych i rozstrzygnęły o wyborze drogi: patrzyłem na świat jako na symbol pełen głębszych znaczeń i w każdym zjawisku życiowym dopatrywałem się objawów Ducha.
>
> Grabiński 2012b: 287

Filozofia ta, czy raczej założenia konstrukcyjne, organizują światy opowieści Grabińskiego. W wielu z nich pojawia się więcej niż jedna płaszczyzna akcji, co odkrywa przed czytelnikiem dwoistość natury rzeczy, wprowadzającą niepokój wywołany pojawieniem się „Nieznanego". Przenikanie się światów powoduje z kolei pewien zamęt w świadomości czytelnika. Autor nie sygnalizuje wcześniej zmiany płaszczyzny, wprowadza w nią, by za chwilę pozostawić odbiorcę w innym świecie bez żadnej wskazówki. „W naszym najbliższym otoczeniu – pisze Artur Hutnikiewicz – w granicach znanej, trójwymiarowej rzeczywistości istnieje jednocześnie rzeczywistość inna,

[1] Określenia tego użył Jerzy Eugeniusz Płomieński w szkicu *Suweren polskiej fantastyki literackiej*.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 18452113A3863643

odmienna, niewidzialna, która tylko niekiedy daje znać o sobie w gestach tajemniczych" (Hutnikiewicz 1974: 226–227).

Z tej prawidłowości Hutnikiewicz wywodzi obecność teorii dynamicznej koncepcji bytu u Grabińskiego, zakładającej ciągłe zmiany zachodzące w naturze, odrzucającej wszelką stałość na rzecz ewolucji i transformacji bytów dążących do doskonałości. Stworzony w ten sposób świat autor dopracował z chirurgiczną precyzją, oddając najdrobniejsze szczegóły, nie uciekając jednak od jego tajemniczości i potencjału fantastycznego.

Dla Hutnikiewicza cykl opowiadań kolejowych zatytułowany *Demon ruchu* jest najpełniejszą realizacją poglądów Grabińskiego. O sceneriach nowel z tego cyklu badacz pisze: „Kolej stawała się symbolem motorycznej zasady życia, Bergsonowskiego *elan vital*" (Hutnikiewicz 1974: 229). I rzeczywiście – w twórczości autora *Dziedziny* niejednokrotnie pojawia się szaleńczy pęd, niepowstrzymany żadną siłą, dający, tak jak w noweli *Maszynista Grot* (Grabiński 2014b), wolność od ograniczeń. Jest to nieco paradoksalne stwierdzenie, bowiem ruch pociągu Grota podporządkowany jest ułożeniu szyn. Grabiński jednak traktuje tę restrykcję jako szczegół, dla niego liczy się właśnie ten pęd, dający bohaterowi niespotykaną satysfakcję.

Cały cykl kolejowy prekursora polskiej fantastyki został umiejscowiony w scenerii całkowicie zwyczajnej, można wręcz powiedzieć, nudnej. Właściwymi sobie zabiegami potrafił on jednak w ten obraz rutynowej codzienności kolei wprowadzić elementy niesamowitości. Rąbka tajemnicy procesu tworzenia swoich nowel ze zbioru *Demon ruchu* uchylił Grabiński na łamach czasopisma „Skamander", gdzie opowiedział o pisaniu *Maszynisty Grota* (Grabiński 1920: 106–112). Dzięki temu ważnemu dokumentowi czytelnik ma możliwość dotarcia do źródła inspiracji autora, którym okazuje się historia prawdziwa, opowiedziana mu przez przyjaciela z czasów szkolnych, późniejszego kierownika stacji kolejowej. Autor opisuje proces szukania pobudek kierujących maszynistą – odwołuje się w tym celu do teorii Zygmunta Freuda, co potwierdza tezę, że pisarz interesował się tajnikami psychiki ludzkiej i śledził badania jej dotyczące. Opis tworzenia portretu psychologicznego postaci przypomina raczej wycinek z dziennika psychoanalityka niż twór piszącego nowelę autora opowiadań grozy. Niezwykle skrupulatny był Grabiński podczas tworzenia swoich krótkich form. Skrupulatność ta obejmuje

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 18452113A3863643

nie tylko kreowanie bohatera, ale, co można wyczytać z historii o powstawaniu *Maszynisty Grota*, również aspekty techniczne lokomotywy, których autor uczył się, a następnie wprowadził do tekstu noweli (Grabiński 1920: 111).

Autor *Demona ruchu* interesował się parapsychologią i psychopatologią. Zainteresowania te owocowały obecnością w jego utworach takich elementów, jak zjawiska paranormalne, telekineza, telepatia czy spirytyzm. Potrafił też do swoich tekstów wprowadzić element obłąkania bohatera[2].

Swoiste podejście cechowało autora *Dziedziny* w stosunku do natury.

> Cała zjawiskowość natury [jak stwierdza Hutnikiewicz – T.R.] była dlań jedynie sferą znaków zmysłowych, poprzez które wygaduje się tajemnica i ukryta za nimi rzeczywistość wyższego rzędu. Rzeczywistość tę odsłonić, objawić – było właśnie zadaniem.
>
> Hutnikiewicz 1974: 223

Czymże jest owa enigmatyczna „rzeczywistość wyższego rzędu", jeżeli nie jakąś metafizyczną duszą każdego przedmiotu? Doskonale ukazał to autor na przykład w opowiadaniach kolejowych, gdzie, jak w *Maszyniście Grocie*, lokomotywa jawi się jako mistyczne stworzenie, kontaktujące się z bohaterem i dające mu wolność w niepowstrzymanym pędzie.

Kreacje groźnej przestrzeni w nowelach Grabińskiego zdają się dość typowe, jednak po dokładniejszym zagłębieniu się w ich konstrukcję widoczne są odstępstwa od normy, stworzonej przez powieść gotycką i wczesną literaturę grozy. Polski klasyk fantastyki wprowadza w niektórych tekstach przestrzenie dla gatunku nowe, jednak zdecydowanie doń przystające. Przykładem może być strych opisany w noweli pod tym samym tytułem. W kontekście tego utworu Juszczyk pisze:

> Strych może wydawać się kolejnym wariantem przeklętego domu czy wręcz ponurego gotyckiego zamczyska, jakie było upiornym

[2] „Suwerena polskiej fantastyki" pociągało szaleństwo i jego przejawy. Wspomina o tym w tekście opublikowanym na łamach czasopisma „Skamander" (zob. Grabiński 1920).

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 18452113A3863643

> tłem dla wydarzeń w klasycznych powieściach grozy. Zresztą motyw żyjącego domu, który np. zabija swoich mieszkańców jest wciąż eksploatowany w kulturze popularnej. Jednak w opowiadaniu tym narrator w żaden sposób nie stwierdza wprost niesamowitości strychu. Owszem, opisuje go jako miejsce ciemne i pełne pająków, jednak wszelkie złe przeczucia z nim związane są właściwie dziełem bohaterki. […] Zatem przestrzeń nie jest ukazywana przez narratora jako rzeczywiście groźna w ramach świata przedstawionego, ale staje się symbolem zagrożenia dla bohaterów naruszających zakaz obyczajowy. Jest zatem strych jakby odzwierciedleniem sfery „super-ego".
>
> Juszczyk 2012: 196–197

Juszczyk jest kolejnym badaczem twórczości Grabińskiego odwołującym się do freudowskiej teorii osobowości. Strych widzi jako najwyższą strukturę, co pozwala mu utożsamić go z superego bohaterki. Niejednokrotnie w literaturze grozy wykorzystywana była piwnica jako emanacja Id, skrywająca pierwotne instynkty człowieka, regulowane przez dwie powyższe instancje.

Przestrzenie Grabińskiego istnieją gdzieś poza tekstem, są bezimiennymi domami, niewyróżniającymi się mieszkaniami czy stacjami kolejowymi, których istnieją dziesiątki. Wystarczy jednak miejsce takie oddać we władanie wyobraźni pisarza, który wprowadzi doń pierwiastek niesamowitości, na zawsze już odmieniając je dla odbiorcy. Autor przewrotnie wykorzystuje ten fakt. Zadaje niewygodne pytania: Co jest źródłem tego szmeru za ścianą? Dlaczego nagle w nocy słychać odgłos kroków w mieszkaniu?. Czytelnik tłumaczy sobie każdy przejaw niezwykłości w sposób racjonalny. I z tego właśnie Grabiński próbuje go „wyleczyć". Jego przestrzenie zmieniają się, ulegają deformacjom, kwestionują wszelkie przejawy racjonalizmu i odwołują się do najbardziej pierwotnej części osobowości odbiorcy – strachu przed nieznanym, czającym się w nocy i czyhającym na moment nieuwagi.

Edgar Allan Poe stworzył wiele odmiennych światów. Zaludnił je różnymi stworzeniami i dopełnił niesamowitymi zjawiskami, które zyskują u niego rangę jednego z bohaterów, tworzą wizję rzeczywistości przedstawionej, którą autor chciał przekazać. Twórca ten od ponad półtora wieku straszy niezmiennie, a jego status jako

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 18452113A3863643

księcia opowieści grozy do dziś się nie zmienił. Nowele tego pisarza są znacznie bardziej zbliżone do tradycji powieści gotyckiej, niż te stworzone przez Grabińskiego, jednak sam autor *Demona ruchu* otwarcie mówił o swoim ogromnym szacunku dla Poego i nadał mu rangę swojego mentora (Grabiński 2012a).

Zagłada domu Usherów jest jednym z najlepszych opowiadań grozy autorstwa Edgara Poego (Lyra 1973: 174)[3]. Skonstruowane zostało z dużą dbałością o szczegóły, a sceneria akcji, choć dość schematyczna, stwarza odpowiednią dla opowieści niesamowitej atmosferę napięcia i niepewności. Historię swojego pobytu w majątku Roderyka i Magdaleny narrator rozpoczyna od określenia okolicy jako „niezwykle ponurej krainy" (Poe 2002: 150). Po pierwszym ujrzeniu domu odczuwa niespodziewany, niczym nieuwarunkowany smutek, którego nic nie jest w stanie ukoić. Chłodne mury, okna przypominające oczy ślepca i umierająca natura wprowadzają narratora w stan wielkiego przygnębienia, niemocy i zadumy. Atmosfera całości opowiadania zapowiedziana zostaje przez wyszczególnienie odczuć narratora, towarzyszących mu podczas oględzin niezwykłego budynku i jego okolic.

Sama rezydencja, będąca od wieków w posiadaniu rodziny Roderyka, zyskała wśród ludzi nazwę domu Usherów. Wskazuje to na jakąś specyficzną łączność rodziny z posiadłością, tożsamość obu elementów. Poe sygnalizuje w ten sposób, iż charakterystyka budynku jest także w dużym stopniu charakterystyką jego mieszkańców.

Narrator obserwuje ciemne przytłaczające wnętrza, potęgujące pierwotne odczucia. Na nowo odkrywa znaną sobie już przestrzeń (w dzieciństwie przyjaźnił się z Roderykiem i często bywał w jego rodzinnej posiadłości). W opisie pokojów dominuje kolor czarny, począwszy od posadzki, a na obiciach ścian skończywszy, całe wnętrze tonie w odcieniach czerni. Wprowadza to „atmosferę smutku" tak gęstą, że niemal materialną.

[3] Według Franciszka Lyry jest to jedna z postaci noweli. Poza nią badacz wymienia jeszcze zapis artystyczny obłąkanego umysłu, alegorię hipnagogicznego stanu, ilustrację kosmologicznej filozofii Poego, opowiadanie z motywem wampiryzmu i inne. Bogactwo możliwych odczytań świadczy o wartości artystycznej dzieła i jego wielowymiarowości.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 18452113A3863643

Wartą zauważenia lokacją opisaną w *Zagładzie domu Usherów* jest też podziemne pomieszczenie, do którego bohaterowie składają zwłoki Magdaleny. Pomieszczenie okazuje się od lat nieodwiedzane, a panujący w nim mikroklimat skutecznie powstrzymywał próby zbadania wnętrza. Było całkowicie odizolowane od świata zewnętrznego, nie docierał doń żaden promień światła słonecznego. Zostało więc ostatecznie przekształcone w miejsce pochówku siostry Roderyka. Jeżeli założenie o łączności psychiki bohaterów z domem jest trafne, pomieszczenie piwniczne musi zatem być reprezentacją mrocznych, głęboko ukrytych sekretów rodziny Usherów. Grabiński w *Strychu* schemat ten odwrócił, zamiast piwnicy wykorzystał jej opozycję.

Znacznie bardziej ograniczoną przestrzenią operuje Poe w noweli *Cień – przypowieść*. Czytelnik zostaje wprowadzony przez narratora, którego wspomnienia czyta, do zamkniętej od środka komnaty, będącej miejscem biesiady, a jednocześnie azylem mającym chronić przed zarazą Oinosa (narratora) i sześciu jego kompanów. W opowiadaniu tym Poe nie poskąpił informacji, podanych odbiorcy wprost. Z tekstu można wyczytać, w jakim mieście i w którym roku rozgrywa się akcja oraz jakie są okoliczności zabawy.

Bohaterowie przebywali w ciemnej komnacie, do której wiodły jedyne, solidnie wykonane mosiężne drzwi. Całe pomieszczenie utopione zostało w mroku, a okna zasłonięto czarnymi kotarami. Atmosfera w środku opisana była jako ciężka, nieznośna, a wszystko dookoła, oprócz siedmiu żelaznych lamp, pokrywała martwota. Światła lamp oświetlające hebanowy stół czyniły zeń lustro, w którym odbijały się sylwetki biesiadników – blade i strwożone. Poe wykorzystuje po raz kolejny motyw zwierciadła, jednak tym razem nie zniekształca ono rzeczywistości. Jest ona już na tyle karykaturalna, że kolejna jej deformacja nie jest konieczna, a nawet mogłaby zaburzyć odbiór opowiadanej historii.

Biesiadę zaburzyło pojawienie się nietypowej istoty. Od zasłaniających okna kotar oderwała się enigmatyczna figura – Cień, przypominający kształtem postać ludzką, jednak nieokreślony, bezkształtny, „nie […] człowieka, ani Boga" (Poe 1913, 117). Forma ta objawiła się na tle jedynego wyjścia z komnaty zastawiając je i uniemożliwiając biesiadnikom opuszczenie pomieszczenia. Narrator próbował porozumieć się z postacią, a jej odpowiedź wzbudziła przerażenie

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 18452113A3863643

wszystkich obecnych. Cień, jak sam się określił nowo przybyły bohater, przemówił tysiącem głosów, wśród których Oinos i kompani rozpoznali te należące niegdyś do znanych im osób, zmarłych wskutek panującej w mieście choroby.

Bohaterowie, mimo pozornego odcięcia od świata, wiedzieli o przebiegu wydarzeń odbywających się poza murami komnaty. Narrator cały czas zdawał sobie sprawę z własnej śmiertelności i ciążącego na nim fatum. Nieuchronną śmierć zwiastował też nieboszczyk znajdujący się wraz z ucztującymi w ich fałszywym azylu – nie było ucieczki od zarazy, koniec był nieunikniony. Sławomir Studniarz zwraca uwagę na pojawienie się tutaj motywu podwójnego zamknięcia:

> Do tak urządzonej rzeczywistości bohaterów świat zewnętrzny wtargnąć wprawdzie nie może, ale zarazem nie można się z niej wydostać, bierze ona jakby postaci te w „niewolę". […] Sytuacja odgrodzenia się od rzeczywistości zewnętrznej wymuszona jest przez siejącą spustoszenie zarazę, lecz wkrótce ukazuje się głębszy wymiar tego czynu i jego konsekwencji: od nagich, bezlitosnych faktów przemijania i śmierci uciec nie można, nie sposób też ich przeoczyć, wznieść się ponad ograniczenia ludzkiej kondycji. W ten sposób „zamknięcie w przestrzeni" służy ukonkretnieniu koncepcji bardziej abstrakcyjnej, jaką jest uwięzienie człowieka w czasie.
>
> Studniarz 2012: 128

Próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób Lovecraft konstruował swoje światy przedstawione, wymaga sięgnięcia po bodaj najbardziej znany tom jego opowiadań zatytułowany *Zew Cthulhu*, w którym przedstawiona została mitologia „Wielkich Przedwiecznych", ciesząca się dziś dużym powodzeniem wśród czytelników.

Na mechanizmy obecne w twórczości Lovecrafta, dotyczące konstrukcji świata przedstawionego, zwraca uwagę jeden z nielicznych polskich badaczy tekstów Samotnika z Providence – Marek Wydmuch. Jest on również autorem wstępu do *Zewu Cthulhu*, w którym akcentuje surrealistyczne pejzaże pojawiające się w opowiadaniach Amerykanina:

> Oto bowiem spokojne wioski i otaczające je lasy przeradzały się w przedmieścia obcego świata, gdzie każdy ludzki gest i każdy

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 18452113A3863643

> ruch gałęzi drzewa mógł stanowić przejaw działania sił, w których istotę lepiej było nie wnikać. […] Wędrowiec – stała u Lovecrafta postać przerażonego gościa w tych dziwnych stronach nie wie początkowo, skąd bierze się ów stan niepokoju, a potem i lęku, który ogarnia go, kiedy wkracza w opustoszałe, omijane przez innych regiony. Po dłuższej dopiero chwili jego uwagę zwracają dziwne, powyciągane jakby w paroksyzmach bólu sylwetki drzew, nienaturalna bujność roślin, dziwaczne kształty wzgórz, które wyglądają tak, jakby były dziełem budowniczych z innej planety. Jakaś mała wioska, złożona z rozpadających się domów, wita go nieufnym milczeniem mieszkańców, którzy – podobni jeden do drugiego, jakby dotknięci tą samą zniekształcającą chorobą – przygląda mu się wrogo zza zarosłych zielskiem płotów; jakieś miasto nad brzegiem morza, spowite całe w odrażający zapach ryb, straszy pustymi ulicami, po których tylko z rzadka przemykają ludzie, sami przypominający ryby; w nocy na szczytach wzgórz błyskają światła, gdzieś płonie ogień, oświetlający wysoki kamienny cokół, dookoła którego poruszają się cienie istot, wznoszących w nieznanym języku jakiś rytualny psalm. Pejzaże Lovecrafta pełne są tego rodzaju surrealistycznych, nigdy do końca niewyjaśnionych zagadek.
>
> Wydmuch 1983: 4

Wydmuch zwraca też uwagę na wielowymiarowość światów przedstawionych, wykreowanych przez Lovecrafta, wysnuwając tezę, że:

> ponura Nowa Anglia, tajemnicze góry Vermont i zagubione wśród lasów wioski żyły nadal swoim niezrozumiałym podwójnym życiem, ponad nimi jednak, obok nich, obok całej ludzkości, całej ziemskiej cywilizacji i całej ewolucji umieścił Lovecraft potęgę obcych, „innych istot", przybyłych niegdyś z kosmosu, ukrytych w odludnych zakątkach globu i sceptycznie obserwujących stamtąd poczynania ludzkie.
>
> Wydmuch 1983: 6

Lovecraft podaje dokładną lokalizację miasta zatopionego na dnie Pacyfiku, z dbałością o szczegóły opisuje zarówno nekropolię, jak i jej mieszkańców. Michel Houellebecq akcentuje w swoim eseju

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 18452113A3863643

nietypowe podejście Samotnika z Providence do wykreowanej przez niego mitologii:

> Pierwsze, co mnie zdumiało, gdy odkrywałem Lovecrafta, to jego absolutny materializm; w przeciwieństwie do wielu swych wielbicieli i komentatorów, nigdy nie uważał tworzonych przez siebie mitów, teogonii, swoich „dawnych ras" za czyste twory wyobraźni.
>
> Ze swych podróży po złowrogich ziemiach niewysłowionego Lovecraft nie przywozi nam dobrych wieści. Bardzo możliwe, stwierdza, że coś kryje się i czasem pozwala dostrzec za zasłoną rzeczywistości. Coś w gruncie rzeczy obrzydliwego.
>
> Houellebecq 2007: 24, 33

Jeden z bohaterów, nazywany Wilcox, opisuje świat, który ujrzał. Mówi on o architekturze starszej od Babilonu czy Egiptu, o wielkich miastach Cyklopów zbudowanych z tytanicznych bloków i sięgających nieba monolitów, ociekających zielonym szlamem i ziejących grozą starożytnego horroru. Opowiada też o głosie, który usłyszał, a którego nie mógł sklasyfikować ani jako ludzki, ani jako zwierzęcy. Ostatecznie określa go bardziej jako „chaotyczne doznanie, które tylko fantazja mogła przetworzyć w dźwięk" (Lovecraft 1983: 14).

Część obrazów jest przez Wilcoxa oddana dość dokładnie (ogromne budowle, pokryte hieroglifami kolumny et cetera). Pojawia się jednak pewna niewiadoma. Ruchoma postać czy raczej obiekt, który wymyka się ludzkiej percepcji. Tak jakby bohater widział go wyraźnie, ale nie był w stanie znaleźć słów na oddanie wyglądu owego bytu. Każda próba opisu kończyła się zapadnięciem w letarg. A jednak artysta znalazł poniekąd środek wyrazu. Jedynym sposobem oddania wrażeń wzrokowych okazała się rzeźba, rzemiosło, którym parał się młodzieniec. Czyżby zatem Lovecraft próbował przekazać czytelnikowi swoją wiarę w siłę artysty? W *Zewie Cthulhu* pojawia się również wzmianka o tym, iż to ludzie sztuki, w tym również pisarze, wykazują się wrażliwością wystarczającą, aby odebrać wizje zesłane przez Starsze Bóstwa. Nie ma zatem wątpliwości, iż autor wyróżnia artystów, dając im ważną rolę w kształtowaniu obrazu świata przedstawionego. Przejawy podobnej wiary w moc twórczą można zaobserwować w *Dziedzinie* Grabińskiego.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 18452113A3863643

Autor *Czegoś na progu* wykorzystuje też lokacje znane, lecz nie jak w przypadku Grabińskiego – prototypowe, mogące znajdować się wszędzie, a konkretne, przywołane z nazwy. Jest to pewne odejście od tradycji kultywowanej przez Poego i autora *Demona ruchu*. W *Zewie Cthulhu* pojawiają się na przykład moczary na południe od Nowego Orleanu, o których wspomina w swojej opowieści inspektor Legrasse.

Pisarz dostarcza wystarczającą liczbę dowodów, aby przekonać nawet największego sceptyka.

> Nie chodzi o to [jak pisze Houellebecq – T.R.] by wierzyć czy nie wierzyć, jak w historiach o wampirach albo wilkołakach; nie ma innej interpretacji, nie ma ucieczki. Żaden autor fantastyki nie jest mniej psychologiczny, mniej dyskusyjny.
>
> Houellebecq 2007: 48

I rzeczywiście, Lovecraft nie zostawia miejsca na przemyślenia i dywagacje na temat realności zagrożenia. Każdy przyjmuje jego istnienie do wiadomości.

Pisarz ten nie tyle wykreował nowe światy, co zmodyfikował już istniejące. Wprowadził doń ukryte miasta i strasznych Przedwiecznych, ukształtowaną już materię przemodelował – tak, jakby nasza rzeczywistość była kruchym, czy może raczej plastycznym materiałem, który można dowolnie zmieniać. Jeżeli więc nie boimy się okropnego Cthulhu, kultystów oddających mu cześć czy cyklopowych miast, na pewno nie przejdziemy obojętnie obok informacji o tym, iż nasz własny świat jest dla nas wielką niewiadomą i w każdej chwili może stać się areną dla nieprawdopodobnych wydarzeń.

Wybrane tutaj nowele, wpisujące się w gatunek literatury grozy, stanowią niewielki wycinek z większej całości – małych form prozatorskich zajmujących najważniejsze miejsce w literackim dorobku interesujących nas autorów. Mimo to przywołane opowiadania dają podstawy do poszukiwania podobieństw i różnic na wielu płaszczyznach struktur tekstowych twórczości Polaka i dwóch Amerykanów, takich jak na przykład konstrukcje bohaterów i narratorów czy światów przedstawionych. Widocznym jest zatem, iż dalsze badania prowadzone w tej materii zawierają potencjał jeszcze niewykorzystany, a mogący ukazać swego rodzaju most łączący dwie narodowe literatury.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 18452113A3863643

Dzieła amerykańskiego klasyka grozy, „księcia fantastów" i „genialnego marzyciela"[4], Edgara Allana Poego, są łącznikiem twórczości nowelistycznej Grabińskiego i Samotnika z Providence. Obaj ci pisarze uznawali autora *Kruka* za swego mentora i traktowali jego utwory jako źródło inspiracji (H.P. Lovecraft poświęcił Poemu rozdział w swojej rozprawie teoretycznoliterackiej zatytułowanej *Nadnaturalny horror w literaturze*).

Nie mamy zatem wątpliwości, iż autor *Ligei* był mistrzem zarówno dla Grabińskiego, jak i dla Lovecrafta. Twórczość Edgara Allana Poego była dla lwowianina wyrazem całkowitej oryginalności, którą uważał za najwyższą wartość w literaturze grozy. Prawdopodobnie nigdy nie zapoznał się on z twórczością Samotnika z Providence, przez co nie można stwierdzić, jak skomentowałby jego utwory. Jednakże opinia autora *Dziedziny* nie jest tu najistotniejsza. Ważne natomiast są poszukiwania wspólnych płaszczyzn obecnych w programach literackich tych pisarzy, których odnalezienie umożliwia analiza porównawcza wybranych z ich dorobku nowel.

Bibliografia

Grabiński S. (1920): „Z mojej pracowni. Opowieść o »Maszyniście Grocie«. Dzieje noweli – przyczynek do filozofii tworzenia". *Skamander*, nr 2.

Grabiński S. (2012a): „Książę fantastów (Edgar Allan Poe)". W: Idem: *Wichrowate linie*. Kraków, WL.

Grabiński S. (2012b): „Wyznania". W: Idem: *Wichrowate linie*. Kraków, WL.

Grabiński S. (2014a): „Dziedzina". W: Idem: *Szalony pątnik*. Warszawa.

Grabiński S. (2014b): „Maszynista Grot". W: Idem: *Demon ruchu*. Warszawa.

Houellebecq M. (2007): *H.P. Lovecraft. Przeciw światu, przeciw życiu*. Warszawa, W.A.B.

Hutnikiewicz A. (1974): „Stefan Grabiński, czyli jak się pisze »dreszczowce«". W: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*. Red. B. Faron. Warszawa.

Juszczyk A. (2012): „Domy złe. Motyw upiornego miejsca w opowiadaniach Stefana Grabińskiego". *Rocznik Przemyski. Literatura i język*, t. XLVII, z. 2.

Lovecraft H.P. (1983): „Zew Cthulhu". W: Idem: *Zew Cthulhu*. Przeł. R. Grzybowska. Warszawa.

[4] Obu tych określeń użył Stefan Grabiński w odniesieniu do Amerykanina w swoim eseju *Książę fantastów*.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 18452113A3863643

Lyra F. (1973): *Edgar Allan Poe*. Warszawa.
Poe E.A. (1913): „Cień – przypowieść". W: Idem: *Opowieści nadzwyczajne*. Przeł. B. Leśmian. T. 1. Warszawa.
Poe E.A. (2002): „Zagłada Domu Ucherów". W: Idem: *Opowieści niesamowite*. Przeł. B. Leśmian. Gdańsk.
Studniarz S. (2012): *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poego*. Toruń.
Wydmuch M. (1983): „Cień z Providence". W: H.P. Lovecraft: *Zew Cthulu*. Przeł. R. Grzybowska. Warszawa.

Plik zabezpieczony watermarkiem jawnym i niejawnym: 18452113A3863643